

Antti Hänninen

# Leikkaajan asema kuvakerronnassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

15.11.2012

Tekijä	Antti Hänninen
Otsikko	Opinnäytetyön otsikko
Sivumäärä	22 sivua
Aika	15.11.2012
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Elokuvaus ja leikkaus
Ohjaaja	Heikki Ahola
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee elokuvaleikkaajan työtä ja sen merkitystä suhteessa kuvakerrontaan. Opinnäytetyö on toiminnallinen ja koostuu kirjallisesta osasta sekä teososasta. Teososanani leikkasin n. 20-minuuttisen lyhytelokuvan nimeltä <i>Varjelus</i>.</p> <p>Kirjallinen osa johdattaa aluksi leikkaajan työhön ja keskittyy sitten kuvakerrontaan. Se tarkastelee, kuinka leikkaaja vaikuttaa työllään kuvakerronnan lopulliseen muotoon. Leikkaajan työ jää tässä yhteydessä helposti pienemmälle huomiolle kuvaajan työn rinnalla, vaikka molemmat ovat osaltaan vastuussa kuvakerronnan rakenteesta.</p> <p>Lähtökohta aiheen valinnalle oli oma haluni kehittyä kuvakertojana leikkaamiseen syventymisen myötä, vaikka kuvaajan tehtävät ovatkin olleet minulle läheisempiä.</p> <p>Lähdemateriaalina on käytetty alan ammattikirjallisuutta sekä lehdistä ja internetistä löytyneitä asiaan liittyviä artikkeleita. Työssä reflektoidaan <i>Varjeluksen</i> leikkausprosessista saatuihin kokemuksiin ja aiheita havainnollistavat esimerkit kyseisestä elokuvasta.</p>	
Avainsanat	leikkaaja, elokuvaleikkaus, kuvakerronta

Author	Antti Hänninen
Title	Editor's Role in Visual Narrative
Number of Pages	22 pages
Date	15 Nov 2012
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Instructor(s)	Heikki Ahola
<p>The present thesis focuses on the film editor's work and its role in visual narrative. It is a multimodal work that consists of a theoretical part and a practical section. As for the practical part, I edited a 20 minute long short film Varjelus.</p> <p>The theoretical part first introduces the reader to editing and then focuses on visual story telling by examining how the editor affects its final form. In this context, the editor's work is often left to a smaller role alongside with the cinematographer even though both are partly responsible for the structure of the visual narrative. The starting point of the present thesis has been to improve myself as a cinematographer by taking a closer look into editing.</p> <p>As source material, I have used professional literature and articles from magazines and the Internet. I also reflect my experiences from the editing process in Varjelus and the topics are demonstrated with examples based on that movie.</p>	
Keywords	editor, editing, visual narrative

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Leikkaajan asema elokuvatuotannossa	2
2.1	Perusasetelmat	3
2.1.1	Materiaali	4
2.1.2	Käsikirjoitus	5
2.1.3	Ohjaaja	6
2.2	Tavoitteet	6
3	Kuvakerronta	7
3.1	Kuvakerronnan kielioppi	9
3.2	Montaasi	10
3.3	Leikkaaja kuvakerronnan kutojana	11
3.4	Kerronnan työkalut	12
3.4.1	Visuaaliset ominaisuudet	12
3.4.2	Rytmi	13
3.4.3	Tilaulottuvuus	14
3.4.4	Ajan ominaisuudet	16
3.5	Jatkuvuus	17
3.6	Kuvakerronnan kokonaisuus	18
4	Yhteenveto	19
	Lähteet	22

## 1 Johdanto

Elokuvantekijänä minua on aina erityisesti kiinnostanut kuvallinen ilmaisu ja kuvan kerronnallinen voima. Taitavalla kuvaustyöllä ja luovalla leikkaamisella voidaan rikastuttaa elokuvan sisältämiä ajatuksia, tunteita ja tunnelmia, ja mikä tärkeintä, saadaan katsoja ymmärtämään ja hyväksymään näkemänsä.

Opintojeni aikana olen tehnyt pääasiassa kuvaajan työtä. Siinä pääpaino keskittyy ennakosuunnitteluun ja visuaalisen kerronnan rakentamiseen. Elokuvakerronnan kielioppi, kerronnalliset peruselementit ja leikkaussäännöt ovat äärimmäisen tärkeässä asemassa, ja erityisesti ne kuvaajan täytyisi työssään hallita pystyäkseen tuottamaan toimivaa sisältörikasta kuvamateriaalia. Olen huomannut, että teorioiden ja kielioppisääntöjen tuntemuksen lisäksi käytännön leikkaaminen opettaa edellä mainitsemiani kuvaajan taitoja parhaiten. Taitavalla kuvaajalla siis ”leikkaa”.

Opinnäytetyöni käsittelee kuvaleikkausta ja kuvakerrontaa nimenomaan leikkaajan näkökulmasta. Kyseessä on kaksiosainen niin sanottu toiminnallinen opinnäytetyö, joka koostuu teososasta ja kirjallisesta osasta. Teososanani leikkasin Helena Eslonin ohjaaman n. 20-minuuttisen fiktiivisen lyhytelokuvan *Varjelus*. Se on Pohjois-Norjan karuihin oloihin sijoittuva tragedia suomalaisperheestä, jonka äiti on menehtynyt. Kirjallinen osa käsittelee leikkaajan työtä ja sen merkitystä kuvakerronnan rakentamisessa. Sen tarkoitus on johdattaa lukija tähän tärkeään kuvakerronnan osa-alueeseen, joka jää helposti pienemmälle huomiolle kuvaajan työn rinnalla.

Lähestyn aihetta *Varjeluksen* leikkaajana saamieni kokemusten kautta pyrkien kuitenkin pitämään sisällön sopivan yleisellä tasolla. Työn alussa esittelen leikkaajan asemaa elokuvan tuotantoprosessissa ja leikkaamisen merkitystä yleensä. Johdatan lyhyesti leikkaajan työhön erilaisten lähtökohtien ja tavoitteiden kautta. Kolmannessa kappaleessa keskityn kuvakerrontaan ja selvitän, millaisilla kerronnan työkaluilla leikkaaja voi vaikuttaa sen lopulliseen muotoon ja rakenteeseen. Taustamateriaalina käytän alan ammattikirjallisuutta ja reflektoin kokemuksiani *Varjeluksen* leikkausprosessista. Tuon tekstissä esille esimerkkitilanteita *Varjeluksen* leikkauksesta.

Leikkaamista ja leikkaajan työtä voidaan käsitellä todella monenlaisten formaattien ja genrejen yhteydessä, joten on hyvä tässä kohtaa selventää, että olen rajannut työni fiktiiviseen elokuvaan ja erityisesti kuvalliseen leikkaamiseen. Suurin osa aiheista ja esimerkeistä keskittyy klassisen, ns. Hollywood-tyylistä kohtauskerrontaa noudattavan elokuvan yhteyteen, jota *Varjeluskin* osaltaan edustaa.

## 2 Leikkaajan asema elokuvatuotannossa

Elokuva on kiehtovan monimuotoinen taiteenlaji. Tallentamattoman maailman muodostaminen tallennetuksi elokuvateokseksi on monivaiheinen taiteellis-tuotannollinen prosessi. Lopullisessa teoksessa yhdistyy ohjaajan keskeisen näkemyksen johdattamana usean elokuvantekijän taiteellinen panos.

Fiktioelokuvassa käsikirjoitus toimii yleensä selkärankana, jonkinlaisena alustavana pohjapiirustuksena, jota ohjaaja tulkitsee oman näkemyksensä ja tematiikkansa mukaisesti. Tätä näkemystä toteuttaen näyttelijät toimivat lavastajan ja pukusuunnittelijan luomissa puitteissa. Kuvaaja vastaa toiminnan ja tapahtumien visuaalisesta tallentamisesta ja äänisuunnittelija äänimaailman rakentamisesta. Leikkaaja suorittaa lopullisen koostamisen yhdistämällä valittuja kuva- ja ääniotoksia yhtenäiseksi teokseksi. Tämä on karkea jako ja työnkuvat, asemat sekä vastuualueet eri tuotannoissa ja genreissä voivat vaihdella suuresti. Tarkoitukseni on kuitenkin heti alkuun osoittaa, että elokuva on pitkälti yhteen hiileen puhaltamista, eräänlaista ryhmätaidetta.

Leikkausvaihe on yksi nykymuotoisen elokuvaprosessin tärkeimpiä. Siinä määritellään teoksen lopullinen rakenne ja muoto. Se ei ole pelkästään mekaanista kuvien yhteen liittämistä, vaan luova prosessi, jossa yhdistetään ajatuksia ja tunnelmia. Valitut kuva- ja ääniotokset sommitellaan aikaulottuvuuteen muodostamaan tarinalle kaari, jolla on vähintään alku, keskikohta ja loppu. Luovalla leikkauksella luodaan jännitteitä, vuorovaikutuksia, teemoja ja rytmiä, mutta keskeisimpänä tavoitteena on saada aikaan ymmärrettävä teos, jonka vuorovaikutukseen katsoja uppoutuu ja jonka hän parhaimmillaan kokee suurena elämyksenä. (Pirilä & Kivi 2008, 26–31.) Elokuvaleikkaus on voima, jonka avulla irralliset, liikkuvan kuvan hengettömät palaset heräävät elävään elokuvan muotoon (Bordwell & Thompson 2010, 223).

Mikä on tarkemmin leikkaajan asema ja vastuualue fiktioelokuvassa? Onko hänellä vapaus luoda työllään noita suuria jännitteitä ja tunnelmia, vai onko hän ohjaajan alaisuudessa toimiva tahdoton työläinen? Yksiselitteistä ja pätevää vastausta on vaikea antaa, koska jokainen tuotanto on yksilöllinen ja jokaisella tekijällä on omat työskentelytapansa ja tyyliinsä. Leikkaajan työnkuvaan voivat vaikuttaa muun muassa tuotannon kokoluokka, genre, budjetti, aikataulu ja ennen kaikkea ohjaajan tapa työskennellä. Ei siis ole yleistä mallia, jonka mukaan leikkaajan vapaudet ja vastuu aina tuotannosta riippumatta määräytyisivät. Lähden kuitenkin rajaamaan työnkuvaa *Varjelus*-elokuvan leikkaajana saamieni kokemuksien kautta. Kyseisen elokuvan jälkituotannossa noudatettiin hyvin yksinkertaista ja perinteistä toimintamallia, jossa leikkaaja on taiteellisesti vastuullinen tekijä.

## 2.1 Perusasetelmat

Leikkaaja aloittaa työnsä aina vaihtelevista lähtökohdista. Joissain tapauksissa hän on saattanut jo pitkään olla tietoinen tehtävästään ja pystynyt eri tavoin valmistautumaan siihen. Toisessa tapauksessa pesti voi tulla aivan yllättäen tarjolle vaiheessa, jossa kuvaukset ovat jo päättyneet ja leikkausprosessin toivotaan alkavan mahdollisimman pian. Tällöin koko projekti voi käsikirjoitusta ja ohjaajaa myöten vieras.

*Varjeluksen* tapauksessa päädyin leikkaajaksi oikeastaan sattuman kautta. Olin jo toiminut valaisijana sen kuvausvaiheessa, mutta muutama kuukausi jälkeenpäin ohjaaja kysyi kiinnostustani myös elokuvan leikkaamisen suhteen. Minusta projekti tuntui edelleen mielenkiintoiselta, ja opinnäytetyöidean saatuani päätin tarttua haasteeseen. Lähtökohtani tehtävään oli siis erikoinen. Olinhan ollut mukana kyseisen elokuvan kuvauksissa tietämättömänä tulevasta leikkaajan pestistäni. En kokenut sitä erityisenä hyötynä tai haittana leikkausprosessin aikana. Ehkä olin valaisijana toimiessani pysynyt riittävän etäällä elokuvan draamallisesta sisällöstä, minkä takia pystyin työskentelemään suhteellisen tuorein ajatuksin.

Lähtökohdat leikkaustyöhön voivat siis olla hyvin erilaiset. On kuitenkin olemassa tiettyjä perusasetelmia, joihin uskon leikkaajan olevan työssään lähes kaikissa tapauksissa sidoksissa. Ne ovat eräänlaisia rajaavia kulmakiviä, joiden sisälle tämän vapaudet ja vastuut sijoittuvat (Kuvio 1).



Kuvio 1. Leikkaajan työtä rajaavat materiaali, käsikirjoitus ja ohjaajan mielipiteet.

### 2.1.1 Materiaali

Leikkaajan konkreettinen työ alkaa yleensä vasta kuvaus- tai jälkituotantovaiheessa. Hän ei näin ollen pääse merkittävästi vaikuttamaan tuotannon ennakkosuunnitteluun tai kuvausvaiheen kulkuun, vaan työskentelee heti jo kuvatun materiaalin parissa. Ohjaaja ja kuvaaja ovat tehneet omat valintansa näyttämöllepanon ja kuvakerronnan suhteen, eikä tallennettujen otosten konkreettiseen sisältöön pystytäkään enää vaikuttamaan. Leikkaajalla on siis käytettävissään rajattu määrä tietyn laatuista kuva- ja ääniotoksista koostuvaa materiaalia. Voidaan oikeastaan hivenen kärjistäen ajatella, että kuvausvaiheen jälkeen elokuva on jo ”kertaalleen leikattu” (Pirilä & Kivi 2008, 35).

Kuvausvaiheessa koetut onnistumiset ja epäonnistumiset näkyvät materiaalissa ja ovat läsnä leikkaajan työssä. Toisaalta leikkaaja on tuotannolle ne tuoreet silmät, jotka pääsevät tarkastelemaan materiaalia ikään kuin ulkopuolisen näkökulmasta. Hänellä ei ole otoksiin aiempaa suhdetta, minkä takia esimerkiksi vaativien teknisten ponnisteluiden tuloksena luotu kuvaajan tai ohjaajan suosikkiotos voi leikkaajan objektiivisten silmien edessä näyttää käyttökelvottoman tylsältä.

Materiaalin määrään vaikuttavat pääasiassa käsikirjoitus, kuvaajan ja ohjaajan tekemät ratkaisut sekä kuvausformaatti. Pitkän tarinan voi halutessaan kuvata yhdellä kuvalla, kun toisaalta lyhyen kohtauksen taltiointiin voi käyttää vaikka sata kuvakulmaa. Usein materiaalia kuvataan valmiin teoksen pituuteen verraten moninkertainen määrä. Tällä mahdollistetaan otosten ja kuvakulmien vertaileva valitseminen leikkausvaiheessa.



(Pirilä & Kivi 2008, 31.) *Varjeluksessa* materiaalia oli kuvattu kiitettävän paljon, muttei liikaa. Se mahdollisti erilaisten rakenteellisten lähestymistapojen testaamisen, muttei tehnyt leikkaamisesta tuskaista materiaalitungoksessa kahlaamista. Vähän liikaa on mielestäni parempi kuin liian vähän.

Digitaalisten formaattien kehitys ja yleistyminen ovat kasvattaneet kuvatun materiaalin määrää. Syy tälle löytyy kustannuksista. Filmille kuvatessa materiaali tuo lisäkustannuksia jokaiselta kuvatulta metriltä. Digitaalisessa formaatissa materiaali on lähes ilmaista, ykkösiä ja nollia. Lopulta materiaalmäärän ratkaisee kuvakerronnan suhteen tehdyt ratkaisut. Olipa kuvattua materiaalia sitten paljon tai vähän, leikkaajalla on aina lähes rajaton määrä vaihtoehtoja ja mahdollisuuksia käyttää sitä.

### 2.1.2 Käsikirjoitus

Rajatun materiaalmäärän lisäksi leikkaaja on työssään sidoksissa käsikirjoitukseen tai vähintään alkuperäiseen ideaan. Käsikirjoitus toimii hallitsevana elementtinä, joka ohjaa rakenteen määrittelyä ja kokonaisuuden hahmottamista (Pirilä & Kivi 2004, 27). Materiaalista olisi pystyttävä rakentamaan kokonaisuus, joka vähintäänkin muistuttaa alkuperäistä suunnitelmaa eli käsikirjoitusta.

Käsikirjoituksen tarpeellisuudesta leikkausvaiheessa voidaan toki olla montaa mieltä, koska kuvausvaiheessa se on käytännössä jo pilkottu paloiksi, siis kuvatuksi materiaaliksi. Voidaan ajatella, että ainoastaan tämän materiaalin ehdoilla leikkaajan on luotava paras mahdollinen lopputulos käsikirjoituksen yksityiskohdista piittaamatta. Omasta mielestäni käsikirjoitus on oleellinen leikkaajan työskentelylle siinä mielessä, että sen pohjalta koko projekti on edennyt kohti yhteistä maalia. Leikkaajan on hyvä tiedostaa alkuperäinen suunta, jotta hän pystyy ymmärtämään kuvauksissa tehtyjä ratkaisuja paremmin.

Ehkä leikkaaminen onkin osa käsikirjoittamista. Kirjoittamista, joka tapahtuu kuvausten jälkeen, kuvatulla materiaalilla. Leikkaaminen on samassa suhteessa materiaaliin kuin kirjoittaminen maailmaan. (Taavila 2006, 17.)

### 2.1.3 Ohjaaja

Kolmanneksi leikkaajan työhön vaikuttavat ohjaajan visiot ja mielipiteet. Elokuvan ohjaajalla on lopullinen vastuu kaikista elokuvan luovista puolista (Laitinen, Raike & Viikari). Ohjaajan persoona ja hänen mielenkiintonsa leikkausvaihetta kohtaa vaikuttavat leikkaajan vapauksiin suuresti. Parhaimmillaan leikkaaja saa olla työnsä itsenäinen taiteilija, mutta ikävimmillään ohjaajan määräyksiä mekaanisesti toteuttava työläinen. Onhan myös ohjaajia, jotka leikkaavat elokuvansa täysin itse.

Ohjaaja voi kokea elokuvansa vahvasti omakseen, ja hänen voi olla vaikeaa luovuttaa ”oma lapsensa” jälkituotantovaiheessa toisen käsiin. Leikkaajaan luottaminen on kuitenkin järkevää, koska ohjaajalle itselleen materiaali voi usein olla liian tuttua ja hän voi olla pahasti sokeutunut sen todelliselle sisällölle. (Rabiger 2003, 494.) Leikkaajan tuoreet näkökulmat ja ideat luovat keskustelua ja kitkaa hänen ja ohjaajan välille. Juuri tämä yhteistyö ja mielipiteistä vääntäminen jalostavat leikkausta kohti toimivampaa, valmista teosta (Rabiger 2003, 494).

*Varjeluksen* jälkitöissä minun ja ohjaajan välinen suhde oli hyvä ja työskentelytapamme mielestäni toimiva. Ohjaaja antoi minun työskennellä ja ideoida rauhassa, mutta tuli sopivan usein katsomaan työni tulosta ja keskustelemaan tarjoamistani leikkausratkaisuista. Tällä tavoin hän sai samalla hieman etäisyyttä projektiin ja pystyi arvioimaan leikkausta tuoreemmin ajatuksin. Minä puolestani sain säännöllisissä tapaamisissamme rakentavaa palautetta työstäni. Välillä leikkauksesta nousi esiin asioita, joita en itse ollut huomannut ajatella.

## 2.2 Tavoitteet

Elokuvan dramaturgiassa käsikirjoituksen jälkeen olennaisinta on leikkaus (Pirilä & Kivi 2008, 75). Leikkaajan keskeinen päämäärä on pystyä luomaan ymmärrettävä kokonaisuus, josta katsojalle välittyy haluttuja ideoita ja tunnelmia. Leikkaaja on materiaalin havainnoija. Hän valitsee otoksista mielestään parhaiten elokuvan ajatusta kuljettavat ja rakentaa niistä siltaa katsojan maailmaan pyrkimyksensä tarjota mielenkiintoinen ja toimiva teos. (Pirilä & Kivi 2008, 37.) Näkymätöntä jatkuvuusleikkausta noudattavan elokuvan voidaan katsoa olevan taitavasti leikattu, kun katsoja kokee sen yhtenäisenä ja katkottomana kerronnan virtana (Dmytryk 1984, 12). Mainittakoon tässä yhteydessä

tosin, että toisen ääripään leikkausfilosofian lähtökohtana on konflikti tai yhteentörmäys. Siinä kerronnan ja tunteiden herättämisen tehokkuus perustuu leikkauksen aikaansaamaan katkokseen, yhdistettyjen kerrontaelementtien hyppäämiseen katsojan silmille. (Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 70–77.)

Leikkaajan olisi pystyttävä tarkastelemaan työnsä tulosta elokuvan katsojan näkökulmasta, ikään kuin hän näkisi sen ensimmäistä kertaa. Tällä tavoin hän pystyy arvioimaan, onko teos ymmärrettävä ja välittykö siitä niitä asioita joita pitäisi. Vastaanottajan tuoreeseen asemaan asettuminen on hyvin vaikeaa kymmenien tai satojen katselukertojen jälkeen, minkä takia leikkaaja voi helposti sokeutua työnsä sisällölle. Huonoimmassa tapauksessa käy niin, että katsojalta jää jokin keskeinen asia ymmärtämättä, koska leikkaaja on pitänyt sitä sokeasti itsestäänselvyytenä. Täytyy kuitenkin muistaa, että mikäli elokuva ei ole suunnattu pelkästään tarkkaan rajatulle kohderyhmälle, voi katsoja olla minkä ikäinen tahansa tai mistä kulttuurista tahansa (Oldham 1992, 19). Jokainen tulkitsee näkemäänsä vertaamalla sitä omaan elämäänsä ja kokemuksiinsa. Elokuva avautuu jokaiselle katsojalle erilaisena.

Päämääränä on siis yhteisesti ymmärrettävä kokonaisuus, mutta teoksen ei tulisi myöskään olla liian valmiiksi pureskeltu. Elokuvan katsominen on vuorovaikutteinen tapahtuma, jossa katsojan äly ja tunteet ovat mukana. Katsojalle täytyisi jättää mahdollisuus ajatella, osallistua ja tehdä omia johtopäätöksiä näkemästään. Näin elokuvasta tulee viihdyttävä, eikä katsoja koe itseään aliarvioiduksi. (Pirilä & Kivi 2008, 39.)

Nykyisen tietokoneteknologian ja digitaalisten leikkausohjelmistojen kehityksen myötä myös leikkaajan työnkuva on muuttunut entistä monipuolisemmaksi. Nykyisin puhutaan editoinnista, joka käsittää perinteisen leikkaamisen lisäksi monia muita jälkikäsittelyn osaamisalueita kuten värimäärittely, visuaaliset efektit ja grafiikka. (Pirilä & Kivi 2008, 26.)

### **3 Kuvakerronta**

Ajatellaan elokuvan yhtä pysäytettyä kuvaruutua. Se on informaatiota. Se on rajattu kaksiulotteinen representaatio kolmiulotteisesta todellisuudesta (Aumont ym. 1996, 22–23). Se siis esittää jotain tietystä menneestä hetkestä, hetkestä jolloin se on kuvattu.

Voidaan kai jo puhua kuvakerronnasta yksinkertaisimmassa muodossaan. Jos samankaltaisia kuvaruutuja kuvataan tietyllä nopeudella sarja ja ne esitetään tietyllä nopeudella peräkkäin, syntyy kuvaan illuusio liikkeestä. Samalla kuvalle muodostuu aikaulottuvuus, sillä liike vaatii aina aikaa. Kyseessä on kuvakerronnan peruselementti, otos, joka voi perusominaisuuksiensa ansiosta sisältää huiman määrän informaatiota.

Liikkeen, syvyysvaikutelman ja ajan illusion tuottama todellisuuden vaikutelma on usein niin vahva, että katsoja kokee todella näkevänsä osan kolmiulotteista todellisuutta ja kuvittelee sen jatkuvan myös kuvarajauksen ulkopuolelle. Katsoja uppoutuu elokuvan todellisuuteen ja unohtaa jatkuvasti kuvan rajautuneisuuden tai esimerkiksi värin puuttumisen (puhuttaessa mustavalkoisesta elokuvasta). (Aumont ym. 1996, 22.) Kyseessä on hyvin tehokas ja suuren ilmaisuvoiman omaava kerrontamuoto.

Vaikka puhutaan yleisesti kuvakerronnasta, sana ”kerronta” antaa kuitenkin hieman kyseenalaisen merkityksen kuvan ilmaisuominaisuuksista. Kuva ei nimittäin tarkemmin ottaen kerro, se näyttää. Kun puhutaan kielellisestä kerronnasta joko puhuttuna tai kirjoitettuna, voidaan tarina todeta kerrotuksi. Luetussa tai kuullussa lauseessa joku tekee jotain, ja mieleemme yhdistää nuo tapahtumat mielikuvien kautta loogisiksi kokonaisuuksiksi. Elokuva puolestaan näyttää ainoastaan valon muodostamia liikkuvia kuvia eikä varsinaisesti kerro mitä tapahtuu (puhuttaessa pelkästä liikkuvasta kuvasta ilman ääntä, väliplansseja tms.) Se ei esimerkiksi kerro miehen kaipaavan edesmennyt vaimoaan. Päättellemme sen siitä mitä näemme. Tästä johtuen mielikuvat siitä, mitä elokuvassa tapahtui, saattavat joskus olla erilaisia. (Kiesiläinen 2009, 5.)

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier on teoretisoinut elokuvan ja kirjallisuuden kerronnallisia yhtäläisyyksiä ja eroavaisuuksia laajemminkin (Pönni 2005, 111). Hän on tehnyt mielenkiintoisia pohdintoja ja teoretisointeja asian suhteen. Hänelle ”kirjoitus” on ensisijaisesti nimi merkityksen rakentamiselle ja luomisen prosessille. Elokuva voidaan siis katsoa olevan kirjoitettua, koska elokuvantekijä antaa valintojensa kautta materiaallisen merkityksen, jolloin otosjoukosta tulee jotain muuta kuin vain sarja representaatiota. Tästä näkökulmasta elokuva alkaa lähentyä puhtaasta visuaalisesta esittämisestä kohti kirjallisuuden omaista kerrontaa. (Pönni 2005, 111–113.)

### 3.1 Kuvakerronnan kielioppi

Kuvakerronnalle on historiansa saatossa kehittynyt oma kielioppinsa. Tämä elokuva-kerronnan kieli koostuu erilaisista yleisesti hyväksytyistä tai hyväksi havaituista perustavoista, malleista ja säännöistä joilla elokuvan sisältö saadaan pidettyä katsojalle selkeänä. Se on pääasiassa huomion ohjausta ja yhdistämisen taidetta, minkä seurauksena teos alkaa elää omaa vuorovaikutteista elämäänsä katsojan kanssa. Kuvakerronnan kielioppi elää kokoajan pienessä muutostilassa uusien ja ohimenevien muoti-ilmiöiden virrassa (Pirilä & Kivi 2008, 81).

Elokuvan alkuaikoina, 1890-luvulla, varhaiset elokuvat olivat lyhyitä alle minuutin mittaisia leikkaamattomia otoksia. Aiheet olivat yksinkertaisia tapahtumia kuten aivastava mies tai työntekijöiden poistuminen tehtaalta. Uutuudenviehätys liikkuvaa kuvaa kohtaan oli niin suuri, ettei sen ihmeellisempää juonta tai tarinaa tarvittu vetämään katsojia täyteen. (Brown 2002, 2.) Elokuva erosi valokuvallisesta ilmaisusta ainoastaan siinä, että se pystyi tallentamaan liikkeen (Reisz & Millar 1968, 16). Draamaa sisältävät elokuvat olivat kuin kuvattuja näytelmiä. Kamera sijoitettiin niin kuin se olisi katsomossa yksi muiden joukossa, ja toiminta kuvattiin yksittäisellä laajalla otoksella. (Brown 2002, 2.)

Pian kuitenkin huomattiin, että jakamalla toiminta useampaan erikokoiseen tai eri suunnasta kuvattuun kuvaan, pystyttiin painottamaan tiettyjä yksityiskohtia ja ohjaamaan katsojan huomiota. Voidaan jo puhua leikkauksesta nykyaikaisessa merkityksessä. Esimerkiksi elokuvassaan *The Kiss in the Tunnel* (1899) George Albert Smith esitti kahden matkustajan välisen yllättävän suudelman lähikuvaksi leikattuna junan ajaessa tunnelin läpi. Elokuvassa oli siis jo toiminnallista jatkuvuutta, ja katsojan huomio saatiin kiinnitettyä haluttuun paikkaan. (Pirilä & Kivi 2008, 12.)

Alettiin vähitellen myös ymmärtää, kuinka pelkästään leikkaamisen mahdollistamalla kerronnan tekniikoilla pystytään luomaan elokuvallisia tarinoita. Amerikkalainen elokuvapioneeri Edwin S. Porter loi osittain vanhoja arkistomateriaaleja käyttäen elokuvansa *The Life of an American Fireman* (1902). Se koostuu kolmesta selkeästä vaiheesta, joiden välillä tarina etenee ennennäkemättömän yhtenäisenä ja selkeänä jatkumona ilman keskeytyksiä tai väliplansseja. Lisäksi se osoitti, että katsojan kokemusta ajasta pystytään manipuloimaan valitsemalla tarinan merkittävät kohdat ja yhdistämällä niitä. Porterin elokuvaa pidetään yhtenä elokuvakerronnan merkkipaaluista sen edistykselli-

sen kerrontatapansa takia. Arkistomateriaalien leikkaaminen lavastettujen kohtauksien sekaan todisti, että yksittäisen otoksen merkitystä pystytään muuttamaan liittämällä se eri yhteyksiin. (Reisz & Millar 1968, 17–18.)

Huomattiin vähitellen, ettei koko ympäristöä tarvitse aina pitää näkyvillä ja että leikkaamalla pystytään muokkaamaan elokuvan aikaulottuvuutta (Dancyger 1997, 296). Liikkuvan kuvan tuomasta alkuviehätyksestä alettiin siis hiljalleen luopua, ja ryhdyttiin rakentamaan kuvakerronnan kielioppia.

Nykypäivänä elokuvien, televisio-ohjelmien ja muun liikkuvan kuvan tarjonta on niin laajaa, että keskiverto katsoja on kehittynyt entistä ymmärtäväisemmäksi kuvakerronnan kielen suhteen. Kasvamme yhteiskunnassa, jossa television katseleminen on usein normaalia jo alle 1-vuotiaallekin lapselle. Kehitymme kuin itsestään elävän kuvan taitaviksi vastaanottajiksi, eikä kuvakerronnan tarvitse enää olla täysin puhdasta pitääkseen katsoja mukana sisällön kulussa.

### 3.2 Montaasi

Montaasiteoriaa pidetään yhtenä kuvakerronnan ja eteenkin leikkaamisen tärkeimmistä teorioista. Sen juuret johtavat 1920-luvun neuvostoliittolaisiin elokuvantekijöihin ja teoreetikoihin kuten Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ja Lev Kulesov (Dmytryk 1984, 135). Montaasi on yhdistelyn ja sommittelun taidetta, luovaa leikkaamisesta. Sen keskeinen idea on elokuvallisten elementtien liittämisen, yhdistämisen ja kestojen säätelyn seurauksena syntyvä vaikutus. Esimerkiksi kahden kuvan tai elementin yhdistäminen niin, että ne yhdessä tuottavat tietynlaisen vaikutuksen, jollaista kumpikaan näistä kahdesta ei tuottaisi erillään. Suurin ilmaisullinen voima ei siis ole itse kerrontaelementeissä vaan niiden välille muodostuvissa suhteissa ja merkityksissä. (Aumont ym. 1996, 49–63.) Näitä näkymättömiä merkityksiä itse elokuva tai sen elementit eivät sisällä, vaan ne muodostuvat katsojassa ja hänen tulkinnassa näkemästään. Katsoja pyrkii yhdistämään kokemansa ja näkemänsä todellisuuden osat tunteen ja järjen kokonaisuuksiksi. Hän pyrkii löytämään näkemälleen syyt ja seuraukset. Katsojan tausta, arvot ja maailmankatsomus vaikuttavat kulloinkin syntyvään vaikutelmaan. (Pirilä & Kivi 2005, 19.)

Tämän yhdistämisen näkymättömän voiman konkretisoi mielestäni selkeästi ns. *Kulesov-efekti*. Lev Kulesov ja Vsevolod Pudovkin tekivät kokeen, jossa he liittivät neutraalin kuvan kasvoista eri yhteyksiin. Kun kuvaparit esitettiin yleisölle, kokivat katsojat kunkin kohdalla kasvojen kuvastavan aivan erilaisia tunnetiloja. (Brown 2002, 8.) Pudovkin (1976, 168) kertoo kokeesta seuraavanlaisesti:

Kulešov ja minä teimme mielenkiintoisen kokeen. Otimme jostain elokuvasta lähikuvia tunnetusta venäläisnäyttelijä Mozzuhinista. Valitsimme lähikuvia, jotka olivat staattisia ja jotka eivät ilmaisseet minkäänlaista tunnetta – hiljaisia lähikuvia.

Yhdistimme nämä lähikuvat (jotka olivat kaikki samanlaisia) toisiin filminpaloihin erilaisina yhdistelminä. Ensimmäisessä yhdistelmässä Mozzuhinin lähikuvaa seurasi välittömästi otos pöydällä seisovasta keittolautasesta. Oli ilmeistä ja varmaa, että Mozzuhin katsoi tuota keittoa. Toisessa yhdistelmässä Mozzuhinin kasvot yhdistettiin otoksiin, joissa kuollut nainen makasi arkussa. Kolmannessa lähikuvaa seurasi otos pikkutyöstä leikkimässä hausalla nallekarhulla.

Kun näytimme nämä kolme yhdistelmää yleisölle, joka ei tuntenut salaisuutta, tulos oli uskomaton. Yleisö oli innoissaan esiintyjän näyttelemisestä. He kiinnittivät huomiota hänen raskaaseen mielteliäisyyteensä hänen katsellessaan unohtunutta keittoa. Heitä kosketi se syvä suru, jota hän osoitti katsellessaan kuollutta naista. He ihailivat sitä kevyttä, iloista hymyä, jolla hän seurasi leikkivää lasta. Mutta me tiesimme, että kaikissa tapauksissa kasvot olivat täysin samat.

Luovan leikkaamisen ydin on juuri tätä yhdistämisen taidetta. Kerrontaelementit muodostavat yhteen liitettyinä aivan uudenlaisia tunteita ja ideoita, synnyttävät merkityksiä ja luovat yhteyksiä toistensa välille. Kokonaisuus on aina suurempi, kuin tekijöidensä summa. Yksi plus yksi on kolme.

### 3.3 Leikkaaja kuvakerronnan kutojana

Kuvakerronnan rakenteen muotoutumiseen vaikuttaa osaltaan sekä ohjaajan, kuvaajan että leikkaajan työ. Kuvaajalla on selkeästi suurin vastuu kuvakerronnan suunnittelusta ja visuaalisesta ilmeestä. Hänen tehtävänsä on visualisoida käsikirjoitus kuviksi ohjaajan näkemystä toteuttaen. Hän on vastuussa toiminnan tallentamisesta ja otosten sisäisestä rakenteesta kuten rajauksesta, kuvakulmista ja valaisusta. Taitava kuvaaja pystyy ratkaisuilleen rikastuttamaan otosten sisältöä ja kohtausten toimivuutta. Esimerkiksi pelkästään tietynlaisella asettelulla kuvan sisälle voi rakentaa jännitteitä ja tunteita.

Kuvaajalla on lisäksi suuri vastuu kuvien leikkaantuvuudesta ja kuvien välisestä jatkuvuudesta. Hänen ja ohjaajan tulee työssään koko ajan pohtia, kuinka kuvat leikkaantuvat, säilyykö jatkuvuus niiden välillä ja tuleeko leikattu kokonaisuus toimimaan. Oikeastaan leikkaus on ajatteluprosessi, joka on läsnä koko elokuvanteon ajan (Dymtryk 1984, 7). Kuvausvaiheessa kuvaaja ja ohjaaja toteuttavat kuvasuunnitelmansa parhaalla mahdollisella tavalla, ja kuvausten päätyttyä kuvatulla materiaalilla olisi pystyttävä kattamaan käsikirjoituksen tarina tärkeimpine vivahteineen. Tässä vaiheessa kuvakerronta on saanut ensimmäisen konkreettisen muotonsa ja se saattaa poiketa alkupe räissuunnitelmasta hyvinkin paljon (Pirilä & Kivi 2008, 30).

Seuraavaksi leikkaaja ryhtyy yhdistämällä ja karsimalla luomaan tätä materiaalia kokonaisuudeksi. Leikkaajan tehtävä kuvakerronnan suhteen on enemmänkin valitsemista, yhdistämistä ja kokonaisuuden muodon etsimistä. Hän hallitsee visuaalisten elementtien kokoonpanoa kun ne rinnastetaan, liitetään yhteen ja niiden kesto säädetään. (Aumont ym. 1996, 56.) Kun kuvaaja miettii kuinka kertoa käsikirjoituksen tarina kuvilla, leikkaaja vastaavasti pohtii kuinka kuvamateriaalista luodaan halutunlainen kokonaisuus. Juuri tämä kahden erillisen tekijän pari on mielestäni mielenkiintoinen asetelma. Kuvaaja ei ole riippuvainen leikkaajan työstä samalla tavalla kuin leikkaaja on kuvaajan työstä. Leikkaaja oikeastaan muotoilee kuvaajan luoman työn kokonaisuudeksi. Hänellä on käytössään tiettyjä kerronnan työkaluja, joiden kautta lähden seuraavaksi tutki maan leikkaajan vaikutusalueita kuvakerrontaan.

### 3.4 Kerronnan työkalut

Kuvattu materiaali, eli otokset, ovat kuvausvaiheessa saaneet tiettyjä kuvakerronnan perusominaisuuksia. Nämä ominaisuudet voidaan jakaa neljään pääryhmään: visuaali siin, rytmillisiin, tilaulottuvuudellisiin ja ajallisiin ominaisuuksiin. Leikkaaminen on näiden ominaisuuksien rinnastamista ja suhteuttamista toisiinsa kuvien, kohtausten ja jaksosten välillä. (Bordwell & Thompson 2010, 225.)

#### 3.4.1 Visuaaliset ominaisuudet

Kuvan visuaalisilla ominaisuuksilla tarkoitetaan sen sisäistä graafista rakennetta eli linjoja, muotoja, syvyyttä, värejä, rajausta, valoja ja varjoja sekä liikettä. Niihin vaikutta vat sekä näyttämöllepanolliset valinnat (lavastus, valaisu, puvustus, kohde ja toiminta)



että kuvaukselliset valinnat (rajaus, optiikka, kameraliikkeet). (Bordwell & Thompson 2010, 225.)

Visuaalisia ominaisuuksia määritettäessä keskeistä on kuvan plastisen rakenteen tutkiminen. Plastinen rakenne saadaan selville kun rajauksen sisältämät esittävät aiheet pelkistetään mielessä yksinkertaisiksi geometrisiksi muodoiksi (Pirilä & Kivi 2005, 108). Esimerkiksi kuvassa esiintyvät vuoristo ja aurinko voidaan muodostaa kolmioiden rivistöksi ja palloksi. On hämmästyttävää, kuinka kuvan plastisen rakenteen hahmottaminen helpottaa huomattavasti sommittelun, tasapainon ja visuaalisen rytmin arviointia.

Kuvakoko on leikkaamisen kannalta tärkeä visuaalinen ominaisuus. Se tarkoittaa kuvattun kohteen kokoa suhteessa rajaukseen. Elokuvantekijät ovat aikojen kuluessa kehittäneet kahdeksan kuvakoon mittakaavajärjestelmän, jonka idea on mahdollistaa yhteisesti ymmärrettävä kommunikointi kuvakokojen suhteen (Brown 2002, 9). Esimerkiksi ns. kokokuva ihmisestä tarkoittaa kuvaa, jossa henkilö näkyy päästä varpaisiin. Niin sanotusta puolikuvassa henkilö rajautuu vyötäröstä ylöspäin.

Kuvakokojen vaihtelu kahden peräkkäin leikatun kuvan välillä vaikuttaa liikkeen ja ajan jatkuvuuden illuusioon, eteenkin jos kuvissa esiintyvä kohde on sama. Jollei kuvakoko muutu riittävästi tiiviistä laajempaan tai toisinpäin, tuntuu leikkaus usein ylimääräiseltä hyppäykseltä ja voi näin häiritä katsojaa. Toisaalta, jos kohteesta kuvattujen otosten kuvakoko muuttuu liian paljon, ei katsoja välttämättä pysty mielessään yhdistämään niitä toisiinsa. (Pirilä & Kivi 2008, 82–84.)

### 3.4.2 Rythmi

Elokuva etenee aikaulottuvuudessa, jossa tapahtumien kestot sekä staattisten ja dynaamisten elementtien suhteet muodostavat rytmin (Pirilä & Kivi 2008, 73). Rythmi ei rakennu ainoastaan peräkkäin leikattujen otosten kestoista. Siihen vaikuttavat myös otoksen sisäiset elementit, kuten toiminta, dialogi ja kameraliikkeet.

Leikkaaminen on rytmin rakentamista. Kuvamateriaali sisältää omat rytmiset tekijänsä, jotka leikkaajan on pystyttävä tunnistamaan. Niitä yhdistämällä ja niiden kestoja säätelämällä hän pystyy luomaan elokuvalle toimivan kokonaisrytmin. Rythmi on mielenkiintoinen, kun se on dynaamista ja vuorottelevaa. Suvantovaiheet ja jännittävät kliimaksi-

piikit korostavat toinen toistaan ja tekevät rytmistä eloisan. (Bordwell & Thompson 2010, 230–231.)

*Varjeluksessa* rytmille oli selkeästi jo ennakkosuunnittelu- ja kuvausvaiheessa luotu verkkainen, mutta draaman mukana loppua kohden kiihtyvä kaari. Hidastempoiset alkukohtaukset oli kuvattu pitkillä, staattisilla kuvilla ja loppupuolen kliimaksi huomattavasti dynaamisemmalla tyylillä. Kuvakerronta oli kuvaajan osalta taidokkaasti rakennettu käsikirjoituksen vaatimalla tavalla, ja rytmiä oli helppo jalostaa leikkausvaiheessa eteenpäin. Elokuvan keskeisen rytmin määrittävät tekijät löytyvätkin usein nimenomaan tarinasta ja draamasta.

Kaikkialla ympärillämme on rytmiä: Vuorokauden- ja vuodenajat, syntymät ja kuolemat, sydämen vaihteleva pulssi. Ihminen etsii rytmejä ja samaistuu niihin vahvasti. Siksi rytmillä on myös helppo luoda tunnelmia ja jännitteitä myös elokuvassa. Hidas rytmi antaa tapahtumille aikaa ja voi olla rauhoittava. Kiihtyvällä rytmillä voidaan esimerkiksi kohottaa jännitteitä tulevasta.

### 3.4.3 Tilaulottuvuus

Tilaulottuvuudelliset eli avaruudelliset ominaisuudet muodostavat kuvitelman elokuvan tapahtumien ympäristöstä. Elokuvan kuvapinta on rajattu representaatio kolmiulotteisesta tilasta. Vaikka tuo tila on usein todellisuudessa keinotekoisesti lavastettu, uskoo katsoja sen tavallisesti jatkuvan myös rajauksen ulkopuolelle. Puhutaan elokuvan kuvitteellisesta tilatodellisuudesta, josta katsoja kokee näkevänsä palan kerrallaan. Yksittäisessä kuvassa tätä illuusiota voidaan vahvistaa esimerkiksi kuvakenttään sisääntuloilla tai siitä rajauksen ulkopuolelle poistumisilla, suorilla viittauksilla rajauksen ulkopuolelle tai elementeillä, jotka jäävät osittain rajauksen ulkopuolelle. Katsoja mielikuvitus tekee loput. (Aumont ym. 1996, 23–26.)

Elokuvan tilaulottuvuutta voidaan laajentaa tehokkaasti myös leikkaamalla. Kohtauksessa kaksi kuvasuuntaa on saatettu kuvata täysin eri paikoissa. Katsoja kuitenkin pyrkii rakentamaan yhteyksiä näkemilleen elementeille ja mieltää helposti, että nämä näkymät kuuluvat samaan ympäristöön. Tätä ilmiötä kuvastaa osaltaan montaasi-kappaleessa mainitsemani *Kulesovin koe*.

*Varjeluksessa* on kohtaus, jossa poika katsoo kotitaltaan horisontissa siintävää merta. Kuvauspaikkamme ei kuitenkaan todellisuudessa mahdollistanut suoraa näkymää merelle. Manipuloimme tilatodellisuutta leikkaamalla kohtaukseen useiden kilometrien päässä kuvattua näkökulmakuvaa merestä (kuvio 2 ja kuvio 3). Illuusio toimii ja saa katsojan kuvittelemaan meren näkyvän kotitalle.



Kuvio 2. Poika on katsovinaan merta.

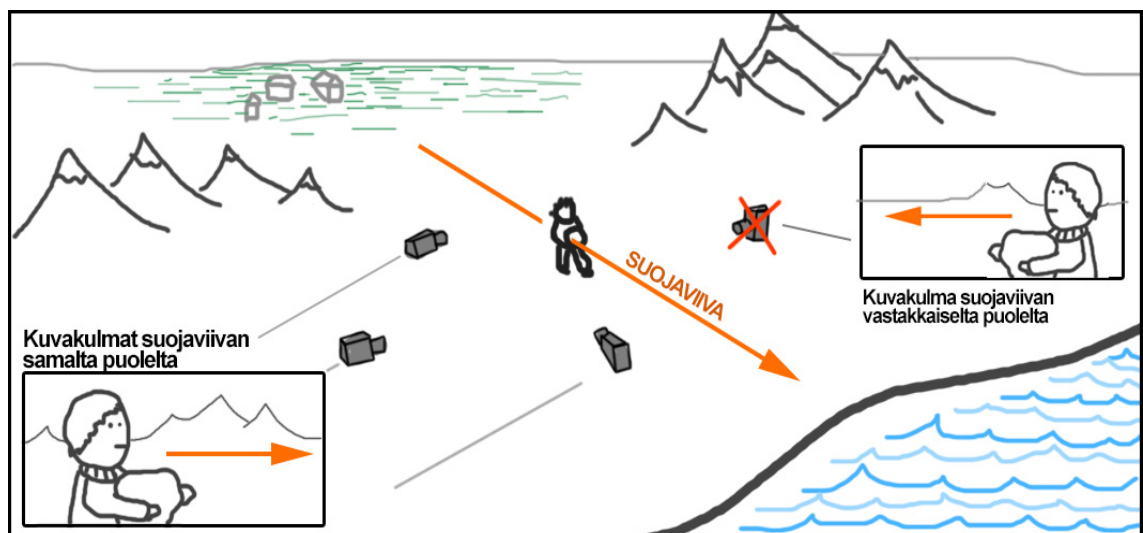


Kuvio 3. Pojan näkökulmakuva horisontissa siintävästä merestä.

Tilaulottuvuuden yhteydessä leikkaajan on tiedostettava ns. suojavaivasääntö. Sen tarkoitus on pitää kuvatilassa tapahtuvan liikkeen- tai katseensuunta ja kohteiden asemat selkeänä katsojalle leikkausten välillä (Reisz & Millar 1968, 224). Suojaviiva voidaan kuvitella kahden tärkeän kuvatilassa sijaitsevan pisteen välille. Liikkeen- tai katseen-

suunta pysyy kuvatilassa samana, kun niistä kertovat otokset on kuvattu samalta puolelta suojaviivaa. Jos väliin leikataan otos, joka on kuvattu suojaviivan vastakkaiselta puolelta, liikkeen suunta näyttää vaihtuneen, vaikka todellisuudessa esiintyjän liike jatkuu samansuuntaisena. (Pirilä & Kivi 2005, 117.)

Otetaan esimerkki suojaviivasäännön noudattamisesta *Varjelus*-elokuvan kohtauksesta, jossa poika etenee kohti merta. Suojaviiva muodostuu tässä tapauksessa pojan ja meren välille (kuvio 4). Otoksissa, joissa poika astelee kohti merta, hän näyttää kulkevan kuva-alassa vasemmalta oikealle. Ne ovat kuvattu suojaviivan samalta puolelta ja katsojalle on selkeää, että meri sijaitsee elokuvan tilassa oikealla. Jos väliin leikattaisiin kuva, joka on kuvattu suojaviivan vastakkaiselta puolelta, näyttäisi poika nyt kävelevän kuvakentässä oikealta vasemmalle, ja katsoja saattaa kuvitella pojan esimerkiksi kääntyneen takaisinpäin.



Kuvio 4. Suojaviivan vastakkaiselta puolelta kuvattuna liikkeen suunta näyttää vaihtuneen.

#### 3.4.4 Ajan ominaisuudet

Teatterin, musiikin ja tanssin lailla myös elokuva on ilmaisumuoto, jossa aika ja sen kesto ovat yksi tärkeimmistä sommittelutekijöistä (Pirilä & Kivi 2008, 75). Elokuva hahmottaa aikaa ja muokkaa sen kestoa, järjestystä ja jaksottaisuutta (Bordwell & Thompson 2010, 233). Erityisesti leikkaaminen on ajan taidetta, jossa kerrontaelementtejä

sommitellaan aikaulottuvuuteen, jolloin metrinen aika muuttuu teoksen kokemukselliseksi ajaksi (Pirilä & Kivi 2008, 75).

Kestoja säätelemällä katsojaa voidaan manipuloida kokemaan elokuvan elämyksellinen aika halutulla tavalla. Draamallisten elementtien ja tapahtumien ajallinen kesto vaikuttaa siihen, kuinka tarkkaan ja syvästi katsoja kiinnittää niihin huomiotaan. (Pirilä & Kivi 2008, 76.) Kokemuksellista aikaa voidaan leikkaamalla tarkoituksellisesti pidentää tai lyhentää. Esimerkiksi *Varjeluksessa* turvepaalujen hankkiminen suolta on esitetty lyhyesti kuvalla suolle menemisestä, muutamalla ajan kulkua ilmaisevilla maisemakuvilla ja kuvalla, jossa suolta palataan. Tällaisella elliptisellä kerronnalla tapahtumia voidaan esittää niin, että niiden kesto valkokankaalla on lyhyempi kuin tarinan todellisuudessa. (Bordwell & Thompson 2010, 233.)

Kokemukselliseen aikaan voidaan vaikuttaa myös erilaisilla efekteillä kuten hidastuksilla, nopeutuksilla ja pysäytyksillä. Ne voivat olla oikeassa yhteydessä käytettynä toimivia tehokeinoja, mutta niitä käytettäessä täytyy olla varuillaan, etteivät ne vedä liikaa huomiota puoleensa.

### 3.5 Jatkuvuus

Kuvien, kohtausten ja jaksojen välille voi hakea visuaalisten, rytmillisten, tilaulottuvuudellisten ja ajallisten ominaisuuksien jatkuvuutta tai niiden kontrasteja. Perinteisessä kohtauksittain etenevässä kerronnassa haetaan usein sulavaa ja huomaamatonta jatkuvuusleikkausta. Tällainen kerronta edellyttää liikkeen, ajan ja paikan jatkuvuutta ja selkeyttä leikkausten välillä. Kuvakokoja ja kuvakulmia vaihtaessa on huomioitava liikkeen saumaton jatkuvuus, jotta katsojalle muodostuisi illuusio aidosta ja katkottomasta hetkestä ja leikkauskohdasta tulisi huomaamaton ja sulava (Dancyger 1997, 297).

Liikkeen lisäksi myös muiden visuaalisten ominaisuuksien jatkuvuus on tärkeää. Esimerkiksi huomiopisteen (kohta kuvassa, johon katsojan huomio todennäköisesti kohdistuu) tai valaistuksen suuri muutos kahden kuvan välillä vie huomiota ja saattaa häiritä kerronnan seuraamista. Visuaalisia eroavaisuuksia voi tuki käyttää dramaturgisena tehokeinona. Esimerkiksi *Varjeluksessa* tunkkaisen suomalaisen rinnalla raikassävynen ja valoisa merenranta vahvistaa vaikutelmaa hahmon tunnetilan vapautumista.

Ajan ja paikan jatkuvuuden merkitys kohtauskerronnassa lienee itsestään selvää. Toimiva todellisuuden illuusio edellyttää selkeää ajan ja paikan hahmottamista. Katsojan täytyy kuitenkin olla tietoinen myös niiden muutoksista kohtausten ja jaksojen välillä, eli niin sanotuista suurista siirtymistä (Pirilä & Kivi 2008, 104). Olen huomannut, että ajan jatkuvuuden suurin ongelma on yleensä kuvauspäivän aikana vaihteleva sää tai illan hämärtyminen. Toinen kuvasuunta saattaa näyttää aurinkoiselta, kun toinen suunta on pilvinen. Kyseessä on visuaalinen tekijä, joka vaikuttaa negatiivisesti aikajatkuvuuden vaikutelman säilymiseen kuvien välillä.

Kun ajan, paikan tai liikkeen jatkuvuus rikkoontuu kuvien välillä, puhutaan klaffivirheestä. Klaffivirheet ovat yleensä lavastuksen, rekvisiitan, puvustuksen, esiintyjien asemien tai toiminnan jatkuvuuden katkoksia. Esineiden, asusteiden ja muiden otostilan kohteiden täytyy pysyä samoina ja omilla paikoillaan koko kohtauksen ajan, jotta vaikutelma aidosta hetkestä säilyy (Pirilä & Kivi 2008, 81). Jos esimerkiksi kuvan henkilöllä on avain oikeassa kädessään, mutta se onkin seuraavassa kuvassa pompannut hänen vasempaan käteensä, jatkuvuus rikkoutuu, ja katsoja voi menettää otteensa tapahtumien kulusta. Elokuvat ympäri maailman ovat täynnä pieniä klaffivirheitä, eikä niiden täydellinen välttely ole tarpeen. Kohtauksen kokonaistoimivuus ja sen keskeinen sisältö ovat aina tärkeimmässä asemassa, minkä takia pienen jatkuvuusvirheen läpi päästäminen on silloin tällöin pakollista.

### 3.6 Kuvakerronnan kokonaisuus

Leikkausprosessin edetessä materiaali muotoutuu kuvajoukoista juonen mukaisiksi kohtauksiksi, jaksoiksi ja lopulta valmiiksi elokuvateokseksi. Samalla elokuvalla muodostuu tyyliä, muotonsa ja rakenteensa kautta oma lopullinen kielensä. Kuvausvaiheessa on tietysti jo kiinnitetty huomiota erilaisiin kuvakerronnan sääntöihin ja malleihin, mutta leikkausvaiheessa voidaan vielä valita millaisia sääntöjä ja malleja kyseinen elokuva noudattaa, ja kuinka se niitä noudattaa.

Yleisin kuvakerronnan rakentamista ohjaava sommittelumalli lienee ns. *mastershot*-malli. Siinä kohtauksen koko toiminta kuvataan ensin laajassa kuvassa alusta loppuun, minkä jälkeen kuvataan tiiviimpiä kuvia valituista kohteista ja yksityiskohdista. Esimerkiksi *Varjeluksen* dialogikohtaukset on kuvattu ensin niin, että molemmat keskustelijat näkyvät kokonaan samassa kuvassa, minkä jälkeen molemmista keskustelijoista on kuvattu omat kuvasuuntansa parissa eri kuvakoossa. Kohtaus on siis toistettu kameral-

le useita kertoja. Mastershot-ajattelua pidetään usein mielikuvituksettomana vakioratkaisuna, mutta sillä mahdollistetaan jälkitöissä monipuoliset leikkausvaihtoehdot ja edesautetaan jatkuvuuden sekä rytmin toimimista. Leikkaaja voi käytännössä käyttää mitä kuvakulmaa tahansa, missä kohtaa tahansa (Pirilä & Kivi 2008, 113–115).

Toinen kuvakerronnan rakennusmallien ääripää on ns. kameralla leikkaaminen. Sillä tarkoitetaan kuvaustyyliä, jossa leikkausratkaisut on käytännössä tehty jo kuvausvaiheessa. Kohtausten toimintaa ei toisteta useaan otteeseen eri kuvako'issa ja -kulmissa, vaan kuvataan ainoastaan ne kohdat, joita lopullisessa leikkauksessa uskotaan tarvittavan. Kyseisessä, mm. Alfred Hitchcockin suosimassa työtavassa, ennakosuunnittelu on äärimäisen tärkeässä asemassa, koska jälkituotantovaiheeseen ei jätetä juurikaan vaihtoehtoja tai valinnanvaraa (Wikipedia 2012).

Leikkausvaiheella on aivan ratkaiseva asema kuvakerronnan lopullisen rakenteen suhteen. Kuvaaja on toki luonut tuon palapelin palaset, visuaalisen aineksen, josta kokonaisuus tulee rakentumaan. Hänen kädenjälkensä on vahvasti läsnä lopullisessa teoksessa. Kuvattu materiaali muodostaa kuitenkin oman maailmansa ja järjestelmänsä, jonka kautta leikkausvaiheessa saattaa tulla esiin täysin yllättäviä tekijöitä, jotka voivat ohjata ajattelua uusille raiteille (Pirilä & Kivi 2008, 30). Leikkaajan suorittama otosten valikointi, niiden yhdistäminen ja ominaisuuksien manipulointi voivat viedä kuvakerrontaa hyvin erilaisiin suuntiin. Lopullinen kokonaisuus on usean tekijän summa.

Leikkausprosessin edetessä teos alkaa vähitellen lähestyä vaihetta, jossa sen voi todeta olevan valmis. Eri leikkausratkaisujen ja lähestymistapojen testaamisen, vaihtoehtojen punnitsemisen sekä lopputulosten arvioimisen jälkeen kuvakerronta saavuttaa lopulta muodon, joka on tekijöidensä mielestä paras mahdollinen. Ei ole olemassa minikäänlaista valmiin elokuvan rakennekaavaa, vaan jokainen lopputulos on aina ainutlaatuinen. Elokuvan katsoja tekee lopullisen arvion sen toimivuuden suhteen.

#### **4 Yhteenveto**

Kirjallisessa työssäni olen käsitellyt leikkaajan asemaa elokuvan tuotantoprosessissa sekä sen merkitystä suhteessa kuvakerrontaan. Olen opinnäytetyöni puitteissa tutkinut mielenkiintoista teoria-aineistoa, joka on *Varjeluksen* leikkausprosessista saamieni

kokemusten rinnalla todella laajentanut käsitystäni kuvakerronnan olemuksesta ja sen rakentamisen eri osaamisalueista.

Kuvakerronta on siis tilan ja ajan rajaamista, huomion ohjaamista ja yhdistämisen taidetta. Sen tavoitteena on näyttää katsojalle mielenkiintoisella tavalla aikaulottuvuuteen asetettuja elementtejä, joista muodostuu kohtauksia, jaksoja ja lopulta koko teos, joka alkaa elää omaa vuorovaikutteista elämäänsä katsojan kanssa. Kuvakerronnan muodon ja rakenteen löytäminen on monivaiheinen prosessi, jonka viimeisenä pyöränä toimii leikkaajan luova työ.

Leikkaaja muodostaa lopullisen kokonaisuuden kerrontaelementtien liittämisen, yhdistämisen ja niiden kestojen säätelämisen tuloksena luoden samalla elokuvalla aikaa, tilaa, jatkuvuutta ja rytmiä. Näkymättömyyteen tähtäävässä leikkaustyyliissä pyritään tarkkaan ajan, paikan ja toiminnan jatkuvuuteen, mutta sitäkin tärkeämpään asemaan on mielestäni asetettava ratkaisujen draamallinen toimivuus. Leikkauksen ei pitäisi koskaan hämmentää katsojaa. Sen täytyisi pitää katsoja kokoajan tietoisena ja mukana tarinassa.

Kuvaajan ja leikkaajan kuvakerronnallisten vastuiden erityinen vertailu tai painottaminen on vaikeaa ja oppineeni perusteella myös melko turhaa. Yhteisenä tavoitteena on aina paras mahdollinen lopputulos, vaikka työskentelymallit ja prosessin kulkureitti vaihtelevatkin projektikohtaisesti. Yhdistettynä usean tekijän taiteelliset panokset vievät teosta kohti harkitumpaa ja täyteläisempää lopputulosta.

Rajasin tämän työn sisällön *Varjeluksen* edustaman kerrontatyylin yhteyteen ja lisäksi aiheet käsittelevät ainoastaan kuvallista leikkaamista. Eri tyylisuuntausten ja genrejen tai esimerkiksi äänen leikkauksellisen aseman käsitteleminen olisivat oma lukunsa erikseen. Niistä kiinnostuneille voin suositella lähdeluettelon monipuolisia teoksia, joista löytyy aiheista laajemmin.

Kuten jo johdannossa mainitsin, olen elokuvantekijänä keskittynyt enemmän kuvaamiseen kuin leikkaamiseen. Olen jo pitkään vahvasti tiedostanut, että nämä kaksi kuvakerronnan osaamisaluetta kulkevat tiiviisti käsi kädessä. Opinnäytetyöni tarkoitus oli nimenomaan kehittää minua kuvaajana leikkaamisen syventymisen kautta. Leikkaamisen lähempi tarkastelu on todella kehittänyt omaa osaamistani elokuvantekijänä. Toi-



von, että tämän työn kautta saa selkeän peruskäsityksen leikkaajan ja hänen työnsä asemasta kuvakerronnassa.

Tahdon päättää tämän työni lainaukseen, jossa kiteytyy ytimekkäästi sekä työni keskeinen lähtökohta että syvin tavoite: ”Leikkauksen perussäännöt sisäistänyt kuvaaja on leikkaajan paras työkumppani, ja vastaavasti kuvaajan parasta koulutusta on itse kuvattun materiaalin leikkaaminen” (Pirilä & Kivi 2008, 93).

## Lähteet

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc 1996. Elokuvan esteetiikka. Helsinki: Edita.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 2010. Film Art. An Introduction, ninth edition. New York: McGraw- Hill Companies.

Brown, Blain 2002. Cinematography: Theory and practice: image making for cinematographers, directors and videographers. Burlington: Focal Press.

Dancyger, Ken 1997. The Technique of Film and Video Editing: Theory and practice, Second Edition. Newton: Focal Press.

Dmytryk, Edward 1984. On Film Editing. London: Focal Press.

Kiesiläinen, Ismo 2009. Elokuvakerronnan kolme perusasiaa [verkkodokumentti]. <[http://fvl-fi-bin.directo.fi/@Bin/d2d9d3716358066d20761995eccf5b1d/1350808593/application/pdf/176091/Elokuvakerronnan\\_kolme\\_perusasiaa.pdf](http://fvl-fi-bin.directo.fi/@Bin/d2d9d3716358066d20761995eccf5b1d/1350808593/application/pdf/176091/Elokuvakerronnan_kolme_perusasiaa.pdf)> (luettu 14.11.2012).

Laitinen, Karri; Raike, Antti & Viikari, Timo. Elokuvantaju. [Verkkodokumentti] <http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/jalkituotanto/leikkaaja.jsp> (luettu 14.11.2012)

Moura, Gabriel. The Kuleshov Experiment. [Verkko dokumentti] <http://www.elementsofcinema.com/editing/kuleshov-effect.html> (luettu 14.11.2012).

Oldham, Gabriella 1992. First Cut. Conversations with Film Editors. Los Angeles: University of California Press.

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2005. Otos. Elävä kuva – elävä ääni. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

Pirilä, Kari & Kivi, Erkki 2008. Leikkaus. Elävä kuva – elävä ääni. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Pudovkin, Vesolov 1976. Film Theory and Film Acting. New York: Grove press.

Pönni, Antti 2005. Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona [verkkodokumentti]. <http://www.saunalahti.fi/aponni/bresson/lisuri/bresson00.pdf> (luettu 14.11.2012)

Reisz, Karel & Millar, Gavin 1968. The technique of film editing. Second edition. London: Focal Press.

Taavila, Kimmo 2006. Käsikirjoitus & leikkaaja. AVEK-lehti, 1/2006, sivu 17.

Wikipedia 2012, Alfred Hitchcock. [Verkkodokumentti] [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred\\_Hitchcock&oldid=522653070](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Alfred_Hitchcock&oldid=522653070) (luettu 14.11.2011)